Il ripristino del concerto interrotto
ovvero la mitologia della vitalità nei "Canti" di Leopardi

di PAOLO RAMBELLI

L'obiettivo che ci proponiamo con questo articolo è quello di illustrare attraverso quali soluzioni linguistico-retoriche Leopardi giunga a ripristinare il "concerto interrotto" tra l'uomo e la natura, ovvero a ricomporre la frattura apertasi tra lo stato originario di armonia dell'uomo con la realtà e quello, proprio della sua epoca, di estraneità alla natura e di diffrazione dell'Io.

A tale scopo analizzeremo innanzi tutto la tendenza leopardiana alla drammatizzazione, e quindi alla modellizzazione, del proprio Io (I), per passare quindi a rilevare il carattere dialogico e drammatico di alcune soluzioni micro- e macro-strutturali dei *Canti* (II) e a sottolinearne la natura mitopoietica. Ciò ci consentirà, infine, di porre in evidenza come tale processo di drammatizzazione mitopoietica, rivolgendosi in particolare agli elementi della natura (III), porti alla fondazione di una vera e propria mitologia della vitalità (IV).

I. *Drammatizzazione dell'Io*

"La 'drammaticità' di Leopardi non è nelle opere, ma nella vita. S'inizia con la morte del fratellino: questo 'dramma spagnolo'. [...] La drammaticità così foscamente iniziata, e di cui egli stesso è il teatro vivente, accompagna Leopardi per tutta la vita [...]; si conchiude in quella 'fuga' straordinaria che sono *le carte napoletane*" [1].

Così Alberto Savinio, fedele anche nelle prose critiche ai toni irriverenti e paradossali, dietro l'ingannevole invito a cogliere l'essenza drammatica della figura del Leopardi nella sua biografia, ci spinge a

[1] A. Savinio, *Drammaticità di Leopardi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1980, pp. 44-6.

rileggere questa componente della sua personalità alla luce della drammatizzazione del sé, ovvero della visione *ab externo* (e della conseguente teatralizzazione) del proprio io o, meglio, con un'immagine di Starobinski, della *turba* dei propri io [2].

Alla stregua di Alfieri, Metastasio e Casanova, che, come ricorda Raimondi ne *Il concerto interrotto*, "restano sempre uomini di teatro non solo quando costruiscono uno spartito per la scena [...], ma quando presentano se stessi nella storia di ogni giorno [...], anche nell'atto riflesso della confessione epistolare o del narcisismo autobiografico" [3], anche Leopardi non rinuncia, sulle scene dei propri *Canti* [4] come nella vita reale, ad assumere degli atteggiamenti "melodrammatici", ovvero, secondo la lezione di Peter Brooks, a drammatizzarsi per giungere alla definizione di una nuova etica di valore universale.

La rappresentazione che Leopardi offre della propria figura pone, infatti, in rilievo il bisogno, comune a tanta parte degli scrittori del primo '800, "di esprimere e di 'recitare' le passioni", ovvero "di drammatizzare e di mettere in scena" [5] i propri sentimenti, confidando in tal modo di poter giungere alla riconsacrazione della realtà e alla rifondazione di certezze etiche a partire dalla propria interiorità.

"La poesia dell'esperienza – spiega Robert Langbaum, ribattezzando in tal modo la produzione caratterizzata dalla drammatizzazione dell'Io autorale – può essere interpretata come lo strumento di un'epoca che deve misurarsi con una letteratura priva di un senso verificabile in maniera oggettiva – una letteratura che ritorna su sé stessa, costruendo i suoi stessi valori solo per dissolverli prima che si realizzi la possiblità di giudicarli, trasformandoli in fenomeni biografici, manifestazioni di una vita che, come tale, si autogiustifica [6].

"Alla liquidazione definitiva del concetto di sacro – conclude quindi Brooks – alla dissoluzione di una società organicamente e coe-

[2] J. Starobinski, *Montaigne - Il paradosso dell'apparenza*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 75.

[3] E. Raimondi, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, p. 10.

[4] "I canti leopardiani – scrive infatti Emilio Peruzzi in *L'ultimo canto leopardiano* in *Lettere italiane* (Firenze, Olschki, gennaio 1966, p. 28) – sono tutti costruiti in prima persona: il poeta è sempre il protagonista, o il mediatore che svela ai propri simili il maleficio della natura, o la voce che interroga, esorta, compiange. Tale struttura egocentrica [...] appare chiarissima anche nei mezzi grammaticali, ora nell'uso della prima persona, ora nel discorso diretto in cui suona la voce del poeta e così via".

[5] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, pp. 8 e 28.

[6] R. Langbaum, *The poetry of experience*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985, p. 227.

rentemente basata su strutture gerarchiche" si contrapponeva lo spirito romantico che "pur ribadendo il bisogno di una qualche forma di sacro, ne ribadiva esplicitamente la perdita ormai irrimediabile sul piano delle tradizioni e delle categorie di pensiero" sì che "ormai la creazione di miti poteva essere affidata solo all'individuo singolo e la proclamazione di imperativi morali dipendeva da un atto di autoconsapevolezza personale che solo in seguito [...] poteva venire proposta come fondamento di un'etica valida per tutti" [7].

Ecco che allora George Mead può descrivere il pensiero romantico "come una modalità conoscitiva che passa attraverso dei ruoli drammatici". "L'artista romantico – osserva infatti lo studioso – proiettandosi nell'oggetto, recitando la sua parte, vi si conosce. Egli perciò conosce tanto sé stesso quanto l'oggetto per via empirica, attraverso un processo reciproco d'esperienza e di auto-oggettivizzazione [...] Quindi se l'artista romantico si proietta nel passato, nella natura o in un'altra persona, non dimentica mai che sta recitando una parte" [8].

Solo indossando questa maschera, infatti, il poeta può sollevarsi dalle macerie del mondo e ripristinare quindi, ad un nuovo livello, un dialogo capace di riconoscere e restituire l'antica validità e vitalità ai principi etici di cui il poeta si fa portavoce, fino alla loro consacrazione universale all'interno di una nuova mitologia.

A questo principio (e necessità) di corrispondenza tra la vita reale e la sua romanzizzazione la sensibilità leopardiana si conformava, tra l'altro, con estrema naturalezza, come è provato non solo dalle riflessioni condotte nello *Zibaldone* (alle pagine 220 e 663-664) e nei *Pensieri* (in particolare nel XXIII e nel XCVIII), nelle quali viene oltretutto sottolineato come questa tendenza fosse propria, più in generale, dell'uomo moderno, ma anche dalle lettere *ad familiares*, nelle quali il mantenimento di una posa apertamente letteraria e melodrammatica finisce con il rivelarne il carattere spontaneo ed intimamente sincero.

Di particolare interesse è, in tal senso, la lettera inviata il 20 febbraio 1823, da Roma, al fratello Carlo, nella quale Leopardi sostiene di aver pianto al "considerare il contrasto tra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sepoltura" [9], ultima attestazione di un *topos* letterario fatto già proprio dal Casanova nei *Mémoires* (al-

[7] P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 33-34.

[8] G. Mead citato in R. Langbaum, *The poetry of experience*, cit., p. 25.

[9] G. Leopardi, *La vita e le lettere*, a cura di N. Naldini, Milano, Garzanti, 1983, p. 240.

lorché sostiene d'aver abbracciato e bagnato di lacrime le rovine della casa della Laura già cantata da Petrarca, spingendosi fino a cercare di "respirare il soffio divino che le aveva animate" [10]), da Alfieri ne *La vita scritta da esso* (in omaggio questa volta alle figure dei grandi rievocati nelle *Vite parallele* da Plutarco, per i quali versa "lagrime di dolore e di rabbia [...] con un tale trasporto di grida, di pianti e di furori pur anche" da farlo tenere "per impazzato" [11]) e da Foscolo nelle *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (allorché fa scrivere al suo alter ego "Dianzi io adorava le sepolture di Galileo, del Machiavelli, e di Michelangelo; e nell'appressarmivi io tremava preso da brivido" [12]).

Un'ulteriore conferma della tensione leopardiana alla drammatizzazione della propria figura ci viene quindi, se risponde a verità l'affermazione di Macchia secondo cui il vero sé di ciascun autore si trova nei suoi libri programmati ma non realizzati [13], dall'elenco dei *Disegni letterari*, tra i quali spiccano sia componimenti lirici e romanzeschi come la *Poesia sopra la mia morte*, le *Meditazioni sopra la mia vita, le mie memorie, ec.*, le *Memorie della mia vita*, la *Storia di un'anima* ed *Eugenio* (ovvero scritture che, come sottolinea Emil Staiger, implicano comunque una presa di distanza dalla propria figura [14] ed una sua rilettura 'ideologica'), sia testi espressamente drammatici come le *Scene comiche o tragiche. Personaggi storici o ideali. P.e. un uomo nella mia situazione, che parli p. la prima volta d'amore a una donna ec. ec.*, il *Dialogo tra un letterato italiano del 19° secolo, e la sua penna*, i *Colloqui con se stesso*, il *Dialogo tra l'io antico e l'io nuovo* e i *Colloqui (sopra il secolo 19, la vita ec) con me stesso, poiché gli altri son di diverso pensare*.

Non è difficile ravvisare, pur in assenza dei testi corrispondenti, in questi semplici titoli, ed in particolare negli ultimi tre, le suggestioni esercitate su Leopardi dalla produzione tragica di Alfieri ed in particolare dalla sua esplorazione delle scissioni dell'io.

"Per frequentare un mondo che è questo ed è altro, senza più assumere ipotesi di tipo religioso o trascendente – osserva infatti Rai-

[10] G. Casanova citato in E. Raimondi, *Il concerto interrotto*, cit., p. 54.

[11] V. Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Torino, Einaudi, 1967, p. 90.

[12] U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Garzanti, 1981, p. 117.

[13] G. Macchia, *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993, p. 43.

[14] "Chi scrive un diario – sostiene, invero, Emil Staiger in *Fondamenti della poetica* (Milano, Mursia, 1979, p. 41) – rende sé stesso oggetto di una riflessione. Egli riflette, egli si piega indietro verso ciò che è appena passato. Se egli può piegarsi verso ciò che sta indietro, deve essersene prima distaccato".

mondi – [Alfieri] delega ad un universo di personaggi apparentemente mitici o storici [...] l'esplorazione delle catastrofi interiori. Egli esercita allora una specie di terapia, si potrebbe dire una specie di suicidio, che lo scrittore vive attraverso un testo teatrale e di cui si libera quando l'atto si compie nel teatro. Si tratta però di un atto simbolico, è una delega, attraverso la quale una proiezione dell'Io muore e, per così dire, l'Io si salva". "La sua decisione – infatti – è il tentativo di ritornare unità" [15].

Ma per vedere in quale maniera Leopardi tenti questa ricomposizione di sé e all'interno di quale sistema filosofico (o meglio, mitologico) trovino spazio gli imperativi etici preservati dal suo atto di autoconsapevolezza occorre ora entrare nell'officina dei *Canti*.

II. *La radice tensiva dei* Canti

Una prima caratterizzazione in senso drammatico delle liriche leopardiane è ravvisabile, già a livello macro-strutturale, nel gioco dialettico, continuamente reiterato e rinnovato nelle diverse aree semantiche toccate, di elementi opposti.

Se si sottopongono, infatti, i *Canti* ad un *découpage* drammatologico è possibile verificare come in ciascuna funzione semiotica sia attivo uno scambio dialettico e come, pertanto, la tessitura dei componimenti lirici leopardiani venga a reggersi su una fitta trama di tensioni bipolari.

Ne sono esempio la contrapposizione tra mondo reale e mondo finzionale a livello di locutori ed interlocutori, quella tra prossimità e distanza (sia spaziale sia temporale) a livello di orientamenti deittici, quella tra forme "del discorso" e forme "della storia" a livello di tempi verbali e quella tra mondo della realtà e mondo del desiderio a livello di *speech-acts* (in termini sia di modalità illocutoria sia di atteggiamento proposizionale) [16].

Del resto, che la drammaticità dei *Canti* trovi una prima possibilità d'espressione nella dialettica tra idee e pensieri di segno opposto è stato già ripetutamente sottolineato da numerosi critici, da De

[15] E. Raimondi, *Le pietre del sogno*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 87, 74 e 84.

[16] Tale indagine è stata da noi condotta nella tesi di laurea *Le strutture drammatiche della lirica leopardiana*, discussa nel febbraio del 1995 presso l'Università degli Studi di Bologna (relatori proff. E. Raimondi e G. Guglielmi), cui rimandiamo per l'analisi esaustiva di ciascuna funzione semiotica.

Sanctis [17] a Dotti [18], da Bigi [19] a Bigongiari [20], da Binni [21] a Capone [22].

L'"energia intrinsecamente dialettica" che pervade le liriche del Leopardi non discende, però, solamente, come suggerisce sempre De Sanctis, dalla sua inclinazione psicologica allo scambio dialogico [23], bensì anche dal suo "atteggiamento negativo, o via via specificamente contestativo" [24].

Nel saggio su *Il linguaggio del vero in Leopardi*, Cesare Galimberti ha infatti osservato che "di questo procedimento negativo – ovvero del procedere unicamente per negazioni proprio della filosofia moderna – il linguaggio del Leopardi sembra aver ereditato lo spirito in molte delle proposizioni dall'aspetto positivo e di valore negativo" [25].

Tra gli oggetti di questa allusione un'attenzione particolare meritano le parole formate ricorrendo a prefissi negativi quali "di(s)-", "s-" e "in-", che danno vita, di fatto, nel corpo stesso di un'unica parola, a coppie oppositive come "sperare / disperare", "fortuna / sfortuna", "felice / infelice", "piacevole / dispiacevole", "abitata / inabitata", "consolato / sconsolato", "colorare / scolorare" e "monda / immon-

17 Pur prendendo le mosse dai *Dialoghi*, ovvero dalle *Operette morali* ("Il concetto filosofico che Leopardi ha del mondo e dell'uomo, non gli si presenta solo, ma in contraddizione con l'opinione corrente, ed è questa duplicità del pensiero che genera la forma del suo dialogo"), De Sanctis giunge infatti ad individuare anche nelle liriche la presenza delle medesime contrapposizioni ("Questa duplicità è anche nella sua poesia, se non che ivi è propriamente scissura interna tra il vero e l'illusione"). In F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, cit., pp. 219 e 217.

18 U. Dotti, *Il savio e il ribelle: Manzoni e Leopardi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 25: "Nel gioco dialettico tra reale e immaginario, tra verità e illusione, tra dolore e piacere si attua un potente meccanismo che mette in movimento, con il suo *choc*, una serie multipla di sentimenti e di pensieri".

19 E. Bigi, *Leopardi e l'Arcadia*, in *Leopardi e il Settecento - Atti del I Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*, Firenze, Olschki, 1964, p. 52: "La struttura infine di certi soliloqui, in cui il personaggio descrive le oscillazioni del proprio animo diviso tra due opposti partiti, richiama quella tipica dei soliloqui di Metastasio".

20 P. Bigongiari, *La costituzione dell'ottica idillica* in «Paragone letteratura», n. 100, Firenze, Sansoni, 1958, p. 39: "La canzone esiste, suo malgrado, drammaticamente, per quanto sia una drammatica dialettica". La citazione si riferisce in particolare *Bruto minore.*

21 W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 7: "La 'radice' dunque della personalità e della poesia leopardiana non è idillica, ma tensiva, energica ed 'eroica'".

22 V.U. Capone, *La coscienza tragica nel Seicento e in Giacomo Leopardi*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600 - Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*, cit., p. 469: "La complessa coscienza tragica si innerva di un opaco ma attivo impulso dialettico [...] Il processo dialettico rende esplicito il *senso* del vivere, dell'umano che vive".

23 F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, cit., p. 217.

24 C. Luporini, *Leopardi progressivo*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. XII.

25 C. Galimberti, *Il linguaggio del vero in Leopardi*, Firenze, Olschki, 1959, p. 60.

da". Nel corpo del termine di valore negativo, risuona, infatti, la presenza (e il significato connotato positivamente) del termine originario. L'adozione di forme linguistiche costruite preponendo a termini di valore positivo dei prefissi negativi permette, così, a Leopardi, di mantenere attiva, anche a livello di singole parole, quella medesima dialettica degli opposti che caratterizza anche i diversi livelli macrostrutturali delle liriche leopardiane. Molte di queste parole ("infinito", "interminati", "invisibile", "incerto") non sono, infatti, altro che quelle stesse che il poeta dei *Canti* definisce "propriamente e sommamente poetiche", e sono, altresì, tutte riconducibili all'area semantica del "caro immaginare", ovvero di uno dei due grandi poli (insieme a quello dell'"arido vero"), attorno ai quali si sviluppa il pensiero drammatico-dialettico leopardiano.

Riprendendo quindi le analisi di Galimberti, Ezio Raimondi ha posto in evidenza, ne *La voce lirica del negativo*, come questa tensione bi-polare si realizzi anche quando ai prefissi negativi vengono preferiti gli avverbi "non" e "né" stessi, quando cioè alla coppia oppositiva "univerbata" composta da un termine e dal suo opposto (gli "interminati spazi" de *L'infinito* che entrano in rapporto dialettico con quelli delimitati dalla siepe) subentra quella costituita dal medesimo termine posto come presente o meno in virtù della negazione (il "non tornare" della primavera e dell'amore per Nerina ne *Le ricordanze*, in contrasto con il naturale avvicendamento delle stagioni e delle passioni umane) [26].

Sottolineata così la rilevanza drammatica, già a livello macro-strutturale, dell'impianto dialettico dei *Canti* e osservato con Piero Mazzamuto che "quel fortissimo bisogno 'dialettico' di travalicamento, non potendo essere appagato conoscitivamente, viene soddisfatto dall'immaginazione, la quale [...] opera il miracolo dell'illusione, lasciando credere come 'cose reali' i sogni del suo fantasticare" [27], passiamo a esaminare quali siano gli oggetti di tale "operazione della fantasia" e come Leopardi pervenga alla loro evocazione e materializzazione sulla scena dei *Canti*.

[26] "L'oggetto per noi non scompare interamente – asserisce, infatti, lo studioso ne *La voce lirica del negativo* (ne *I sentieri del lettore,* vol. II, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 503-504) – ma si ripropone come assenza, come 'irreale', ossia come forma immaginaria che si rapporta al nulla, [...] i procedimenti di negazione scoprono le strutture vitali dell'esistere, i gesti supremi della condizione umana".

[27] P. Mazzamuto, *La secentesca teatralità del reale in Giacomo leopardi*, cit., pp. 705-706.

III. *L'investimento sentimentale nella natura*

La drammaticità delle liriche leopardiane trova apertamente espressione, e quindi conferma, nella frequenza con cui ricorrono le diverse forme retorico-linguistiche proprie della "parola scenica", dai deittici ai vocativi, dalle formule esortative a quelle interrogative, dall'adozione pressoché sistematica dei "tempi del discorso" a quella non meno costante delle figure metalogiche (cioè di quelle figure che, come la litote, l'ironia e l'iperbole infrangendo i principi di cooperazione di Grice richiedono la partecipazione attiva dell'interlocutore alla determinazione dei "significati non detti" [28]), dall'enfatizzazione del carattere performativo degli atti linguistici a quella del carattere tensivo degli atteggiamenti proposizionali bulemaici e deontici [29], ma il tratto che qualifica maggiormente in tal senso il discorso leopardiano è la sua dominante intonazione confidenziale, capace non solo di conferire una veste drammatica ai taciti interlocutori dell'io-*poeta* di Leopardi, ma di rivelarne anche la lunga e profonda consuetudine con la maschera drammatica del poeta stesso.

"La poesia del Leopardi – sostiene infatti Mario Fubini – vuole, per così dire, essere una cosa sola col moto d'affetto, col quale l'individuo [...] si riversa al di fuori verso una creatura della realtà esteriore o del suo mondo intimo: i vocativi, così frequenti nei *Canti*, non sono effetto di reminiscenze letterarie, bensì la più evidente espressione della natura poetica del Leopardi. [...] parlo di quei vocativi [...] che, tutti vibranti d'affetto, sembrano veramente evocare la creatura a cui si rivolge la tenerezza del poeta. [...] questi vocativi danno inizio ai canti migliori del Leopardi, sì che la lirica tutta sembra svolgere un motivo contenuto nell'affettuosa esclamazione iniziale" [30].

Sul prepotente investimento affettivo rivolto dal poeta dei *Canti* all'alterità ed in particolar modo al mondo della natura insistono,

[28] "Le implicature – osserva infatti Keir Elam in *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 176 – possono essere prodotte tramite una deliberata 'violazione' o 'sfruttamento' delle massime [di Grice], e vengono capite dall'ascoltatore sulla base della sua presupposizione che il parlante stia *continuando a cooperare* nello scambio".

[29] Riprendiamo queste categorie logiche da Keir Elam (*Semiotica del teatro*, cit., pp. 119-120: "È così possibile parlare del mondo della conoscenza del parlante (o mondo epistemico), del mondo delle sue credenze (o mondo doxastico), dei mondi delle sue speranze, desideri e paure (mondi bulemaici), dei mondi dei suoi sogni (mondi onirici) e dei mondi dei suoi doveri (mondi deontici, cioè gli stati di cose che egli esige siano realizzati)"), che li ha definiti, a propria volta, a partire dagli "atteggiamenti proposizionali" di Betrand Russell.

[30] G. Leopardi, *I canti*, introduzione e note a cura di M. Fubini, Torino, UTET, 1930, p. XVIII.

poi, numerosi altri studiosi, da Maria Cozzupoli [31] a Giovanni Getto [32], da Michele dell'Aquila [33] a Karl Vossler (che definisce la luna "confidente personale" [34]) e a Walter Mauro (per il quale la luna è invece una "tenera amica" [35] del Leopardi).

Né devono, d'altra parte, stupire l'intensità e la caparbietà di questa effusione sentimentale, dal momento che non vengono dettate al poeta dei *Canti* dall'assunzione di una posa letteraria artefatta, bensì dall'ascolto della voce turbata ed inquieta delle proprie contrastanti passioni. Se, infatti, l'urgere delle sofferenze lo induce, da un parte, ad alzare melodrammaticamente l'indice accusatore contro la natura (rea d'esser venuta meno alle sue promesse di felicità), con un gesto di auto-drammatizzazione che mira a riconsacrare in chiave mitica la realtà, dall'altra lo spinge a continuare a cercare nel dialogo con gli elementi naturali quel conforto e quel compenso immaginativo che sono riservati ai soli anni dell'adolescenza.

"Poche sere addietro – confessa Leopardi stesso a Pietro Giordani nella lettera del 6 marzo 1820 – prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiavano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo" [36].

Che la motivazione dello slancio affettivo del poeta dei *Canti* nei confronti della natura sia da ricercare proprio nella sua solitudine e nella necessità che gliene nasceva di trovare nella realtà che lo circondava una possibilità di confronto e di condivisione dei propri pa-

[31] M. Cozzupoli, *Leopardi poeta del sensibile*, Genova, Edizioni Dante Alighieri, 1942, pp. 80-1: "La felice virtù nativa di muovere le cose, di avvivarle, di spiritualizzarle, di suscitare tra sé ed esse rispondenze molteplici, è viva più di prima nell'ultimo canto. C'è l'intima rispondenza che tanti anni avanti dettava queste parole: 'Ci sono tre maniere di vedere le cose. L'una, e la più beata, di quelli per li quali esse hanno anche più spirito che corpo; e voglio dire degli uomini di genio e sensibili, ai quali non c'è cosa che non parli all'immaginazione o al cuore...'".

[32] G. Getto, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 482-3: "C'è in lui sempre come una volontà di abbreviare le distanze, di stabilire immediatamente un clima di confidenza con l'oggetto della sua poesia".

[33] M. Dell'Aquila, *Leopardi*, Fasano, Schema Ed., 1993, p. 111: "È questo l'idillio – scrive a proposito di *Alla luna* – che forse più di ogni altro dichiara questa dimistichezza, in chiave autobiografica ed esistenziale, come per l'elezione di una confidente privilegiata di fantasmi e di pene dell'anima".

[34] K. Vossler, *Leopardi*, cit., p. 179.

[35] W. Mauro, *Leopardi e la luna*, Roma, Carucci, 1959, p. 35.

[36] G. Leopardi, *La vita e le lettere*, cit., p. 146.

timenti è altrimenti sostenuto da diversi studiosi (da Mario Fubini [37] ad Attilio Momigliano [38], da Massimo Bontempelli [39] a Giovanni Macchia [40]), ma le suggestioni più feconde ci vengono offerte dalle riflessioni di Walter Binni e di Albert Béguin.

Nelle pagine de *La protesta del Leopardi* dedicate a *L'esperienza leopardiana tra fanciullezza e adolescenza*, Binni risale, infatti, dai versi dei *Canti* a quelli dell'abbozzo della tragedia *Maria Antonietta* affermando che colpiscono in questa "la forte tensione sentimentale drammatico-elegiaca [...] la sensibile attenzione ad una scena percepita attraverso suoni e rumori, il loro degradare e sciogliersi nel silenzio: avvio di una tecnica che [...] ben mostra come il poeta dei *Canti* cominciasse a muoversi [...] in una via di tensione espressiva corrispondente al suo crescente impeto sentimentale, al suo bisogno di alti compensi immaginativi, eroico-patetici, alla propria solitudine e al proprio disagio biografico" [41] ed asserendo, così, implicitamente, che, prima di giungere alla definizione dello strumento poetico del 'canto', Leopardi, per cercare conforto alle proprie passioni e fuggire il proprio isolamento, si era affidato d'istinto all'immediatezza espressiva del genere drammatico.

Albert Béguin ci offre, invece, la possibilità di spostare il fuoco del dibattito critico sull'abbandono sentimentale verso la realtà dei poeti ottocenteschi dalla sua realizzazione linguistico-letteraria ai suoi risvolti sul piano teoretico-filosofico. "Bramosa di effusione – scrive, infatti, Beguin dell'anima romantica – essa inventa, per rassicurarsi, quei miti che vediamo ricomparire a intervalli e che tendono a toglie-

[37] "Il poeta solitario – scrive, infatti, Mario Fubini in G. Leopardi, *I canti*, cit., pp. XVIII-XIX – evoca accanto a sé gli ascoltatori del suo soliloquio, i testimoni e i confidenti del suo affanno, le creature a lui affini nella sofferenza e nella delicata fralezza: la graziosa luna e le vaghe stelle dell'Orsa, Silvia e il passero solitario e la ginestra. Anche l'abusata allocuzione al proprio cuore o ad esseri astratti, come le speranze, perde nei versi del nostro poeta ogni carattere melodrammatico o semplicemente letterario per apparirci cosa nuova e schietta, tanto questo modo retorico risponde all'intima natura della fantasia leopardiana: il cuore e le speranze ci sembrano essi pure essere cari al poeta, amati confidenti o creature rimpiante, ai quali soli ormai egli si può rivolgere nella solitudine in cui trascorre la sua vita".

[38] A. Momigliano, *La poesia del Leopardi*, in *Giacomo Leopardi*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1938, p. 195: "Questo bisogno inascoltato di affetti, questa solitudine consapevole, questo magnanimo tedio sarà il movente spirituale di tutta la sua poesia futura".

[39] M. Bontempelli, *Pirandello, Leopardi, D'Annunzio*, cit., p. 49: "l''uomo solo' torna alla natura e come prima l'ha adorata così ora vorrebbe comunicare con essa".

[40] Pur facendo riferimento ai dialoghi tassiani, e non a quelli leopardiani, Giovanni Macchia asserisce ne *Il teatro delle passioni*, cit., p. 431, che l'arte del dialogo si pone a metà tra poesia e dialettica e che muove dalla necessità di non rimanere soli.

[41] W. Binni, *La protesta di Leopardi*, cit., p. 26.

re la creatura dalla sua solitudine per reintegrarla nel complesso delle cose. *Li inventa*, nel duplice senso che questa parola esprime: li riscopre nel tesoro della storia spirituale, perché sono già esistiti. Ma li crea, anche, perché essi non hanno mai avuto in tutto e per tutto la particolare inflessione che essa dà loro ogni volta" [42].

Di questa "vocazione antropomorfica", come la definisce Renzo Bragantini [43], che contraddistingue la scrittura romantica, di questo bisogno intenso e spontaneo di drammatizzare gli esseri inanimati circostanti e di farli quindi interagire con se stessi su uno scenario meta-reale, Leopardi è certamente uno dei massimi interpreti italiani del primo Ottocento. Ne sono prova, al di là dei pur frequenti rilievi critici [44], i versi stessi dei *Canti*, animati ora dalla figura retorica della *fictio personae* [45] ora dai "ragionamenti" sostenuti dal poeta con i suoi interlocutori inanimati [46], ma, soprattutto dalla forza drammatica

[42] A. Béguin, *L'anima romantica e il sogno*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 533.

[43] "La scrittura leopardiana – sottolinea Renzo Bragantini in *Lingua leopardiana e piani del reale* (in *Schede*, Macerata, Istituto di Filologia Moderna dell'Università di Macerata, 1978, p. 26) – fa del nervo ottico un uso strettamente funzionale, non, appunto, dialettico in rapporto al reale, e tende a risolvere ogni contatto con l'esterno in un'esperienza fondamentalmente interna [...] qui sta la radice della decisa vocazione antropomorfica [...] della poesia leopardiana".

[44] Se Francesco De Sanctis (*Giacomo Leopardi*, cit., p. 194) parla di una 'Natura' personificata e poetizzata", Emilio Bigi (*Dal Petrarca al Leopardi*, Napoli, Ricciardi, 1954, p. 165) ritiene "particolarmente suggestivo – nei cosiddetti 'grandi idilli' – l'impiego di alcune personificazioni di esseri astratti e di cose inanimate". Vincenzo Terenzio (*Realtà e immaginazione nel paesaggio leopardiano*, in *Atti del VII Convegno Internazionale Leopardiano*, Firenze, Olschki, 1991, p. 456) osserva, quindi, a sua volta, come l'investimento sentimentale rivolto dal poeta ai diversi elementi del paesaggio sia in grado di trasformarli in vere e proprie figure della fantasia, mentre Cesare Luporini (*Leopardi progressivo*, cit., pp. 6-7) sostiene che "il problema fondamentale del Leopardi" era quello di "trovare il rappresentato, l'immagine, come un vivente". "Il rapporto che Leopardi ha – scrive ancora Luporini – con tutti i termini del suo mondo filosofico (natura, ragione, illusione, ecc.), è un rapporto personale e drammatico, di consentimento o risentimento, di accettazione o deprecazione. Questi termini divengono essi stessi personaggi di un dramma".

[45] Cfr. *All'Italia*, vv. 68-73: "Io credo che le piante e i sassi e l'onda / e le montagne vostre al passeggere / con indistinta voce / narrin siccome tutta quella sponda / coprir le invitte schiere / de' corpi ch'alla Grecia eran devoti"; *La sera del dì di festa*, vv. 14-16 (nei quali è la natura stessa a parlare): "A te la speme / nego mi disse anche la speme; e d'altro / non brillin gli occhi tuoi se non di pianto"; *Le ricordanze*, vv. 136-37: "O Nerina! e di te forse non odo / questi luoghi parlar?"; *Imitazione*, vv. 3-13 (nei quali è una foglia a rispondere alla domanda del poeta): "Dal faggio / là dov'io nacqui, mi divise il vento. / Esso, tornando, a volo / dal bosco alla campagna, / dalla valle mi porta alla montagna. / Seco perpetuamente / vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro. / Vo dove ogni altra cosa, / dove naturalmente / va la foglia di rosa, / e la foglia d'alloro".

[46] Cfr. *Il risorgimento*, vv. 97-100: "Meco ritorna a vivere / la piaggia, il bosco, il monte; / parla al mio core il fonte, / meco favella il mar" e *Le ricordanze*, vv. 1-5: "Vaghe stelle dell'Orsa io non credea / tornar ancor per uso a contemplarvi / sul paterno giardino scintillanti, / e ragionar con voi dalle finestre / di questo albergo / ove abitai fanciullo".

delle allocuzioni (ovvero delle invocazioni, delle esortazioni e delle interrogazioni) che, in accordo con il principio di "correlazione della soggettività" di Benveniste, postulano di necessità l'evocazione in scena del destinatario [47].

La stessa predilezione leopardiana per i titoli di forma allocutoria (pari al 29%) rappresenta un chiaro indice, come scrive Blasucci, della "frequenza di interlocutori ideali o mitici" [48] nei *Canti* e, quindi, un'ulteriore conferma della rilevanza della dimensione drammatica della loro tessitura.

Quest'ultima affermazione di Blasucci, che chiama nuovamente in causa la problematica della "mitizzazione dell'alterità" ci offre infine il destro per affrontare quella che vuole essere la tesi ultima di questo nostro percorso attraverso la drammaticità di Leopardi, ovvero il suo servirsi degli strumenti linguistico-retorici propri del dramma per giungere al ripristino del concerto interrotto con la natura.

IV. *La mitologia della vitalità*

"Alla nostra poesia – sostiene Ludovico nel platonico *Dialogo sulla poesia* di Friedrich Schlegel – manca un centro, quale è stata la mitologia per gli antichi. La sostanza di tutto ciò per la letteratura moderna è inferiore all'antica si può racchiudere nelle parole: noi non abbiamo mitologia. Però, aggiungo, siamo prossimi ad averne una o almeno è giunto il momento di contribuire seriamente a produrla" [49].

A conferire tale carattere di necessità ed urgenza alla definizione di una nuova mitologia non erano solo motivazioni d'ordine meramente estetico ("la bellezza estrema e l'ordine estremo sono quelli del caos: [...] di quel caos che furono poi anche la mitologia e la poesia degli antichi. Perché mitologia e poesia sono una cosa inscindibile") [50] e gnoseologico ("La mitologia ha un grande pregio. Ciò che

[47] Sul principio di "correlazione della soggettività" di Benveniste (come su quello di "correlazione della personalità" e, più in generale, sul carattere necessariamente dialogico dell'enunciazione) si vedano in particolare i tre saggi *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, *La natura dei pronomi* e *La soggettività nel linguaggio* in E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971 (rispettivamente alle pp. 269-281, 301-309 e 310-319) e il saggio *L'apparato formale dell'enunciazione* in E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale II*, Milano, Il Saggiatore, 1985 (pp. 96-106).

[48] L. Blasucci, *I titoli dei "Canti" e altri studi leopardiani*, Napoli, Marano, 1989, p. 163.

[49] F. Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi, 1991, p. 36.

[50] *Ibid.*, p. 36.

altrimenti rifugge dal giungere alla coscienza, si palesa qui ai sensi e allo spirito") [51] ma anche più compiutamente filosofico.

La nuova mitologia, che Schlegel intendeva fondare sull'idealismo fichtiano e sulla fisica schellinghiana, era, infatti, chiamata a risolvere anche la dissociazione illuministica tra sensi ed intelletto e a "rivitalizzare – come ha scritto Attilio Brilli – l'universo meccanicistico e materialistico di Cartesio e di Hobbes". "Il panorama naturale disposto innanzi agli occhi del poeta romantico – ricorda, infatti, ancora Brilli – è un mondo di entità divise che attendono un impossibile processo di ritotalizzazione" [52].

Se Friedrich Schlegel invocava, quindi, la definizione di "una nuova e diversa mitologia capace di creare un nuovo sistema di rapporti" ovvero di "una nuova visione del mondo" in grado di abolire "il corso della ragione logica" e di riportare "alla 'bella confusione della fantasia, al caos originario della natura umana'" [53] (individuata senz'altro dal fratello August Wilhelm nello scandaglio delle "profondità più remote dell'animo" [54]), Leopardi, pur rifiutando l'ottusa ripresa dei modelli mitologici classici [55], non poteva far propria la proposta schlegeliana che negava ai poeti del tempo la possibilità di ripercorrere, per quanto in maniera originale, la stessa via di "adesione semplice ed immediata a tutto ciò che di più naturale e vivo offre il mondo sensibile" già percorsa dagli antichi.

Se il poeta dei *Canti* era ben conscio della profonda frattura apertasi nell'originario rapporto di solidarietà tra uomo e natura, era altresì consapevole che, come già osservato da Schiller nel suo celeberrimo saggio del 1795, i fiori, le sorgenti, le pietre, gli uccelli "*sono* ciò che noi *fummo*; essi sono ciò che noi *torneremo ad essere*" [56], e che quindi "quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e

[51] *Ibid.*, p. 41.

[52] W. Wordsworth e S. Coleridge, *Ballate liriche*, a cura di A. Brilli, Milano, Mondadori, 1982, pp. 18-19.

[53] R. Wellek, *Storia della critica moderna - L'età romantica,* Bologna, Il Mulino, 1990, p. 20.

[54] *Ibid.*, p. 51.

[55] Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di Pensieri*, cit., pp. 3462-3464: "L'aver dunque noi ereditato la letteratura greca e latina, l'esser la nostra letteratura modellata su di quella, anzi pure una continuazione, per così dire, di quella, non vale perch'ella possa ragionevolmente usare la mitologia greca né latina al modo che quegli antichi l'adoperavano. [...] E gli scrittori italiani o moderni che usano le favole antiche alla maniera degli antichi, eccedono tutte le qualità della giusta imitazione. L'imitare non è copiare, né ragionevolmente s'imita se non quando l'imitazione è adattata e conformata alle circostanze del luogo, del tempo, delle persone, etc. [...] Altrimenti l'imitazione è da scimmie, e una letteratura fondata su di essa è indegna di questo nome".

[56] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, Tea, 1993, p. 25.

quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei diletti e di quella sterminata operazione della fantasia" [57].

Nel momento stesso in cui rigettava, da una parte, la "via della ragione" indicata da Schiller e, dall'altra, quella 'analogica' suggerita da Lodovico di Breme (che avrebbe dovuto portare, sulla scorta dell'esempio byroniano della "rosa innamorata", ad "avvivare immediatamente" la natura), Leopardi proponeva, così, una terza via volta alla fondazione di una moderna mitologia, basandola sulla fanciullesca inclinazione alle illusioni e alla personificazione degli esseri inanimati.

Quell'"eterna unità con se stessi" [58] invidiata dall'uomo moderno agli esseri naturali, continua ad essere, infatti, per il poeta dei *Canti*, patrimonio di ciascun bambino al quale ogni cosa appare "amica o nemica [...] indifferente nessuna, insensata nessuna" [59].

Perciò, come i fanciulli, per i quali è tanto naturale "vestire gli oggetti insensati di forme umane, quanto l'avvivarli" [60], interrogano "le immagini e le pareti e gli alberi e i fiori e le nuvole" [61] in cerca di un compagno di giochi che allontani lo spettro della solitudine, così il poeta, se vuole ripristinare l'antico accordo con la natura e ricomporre la frattura che li ha separati, deve ricominciare a parlarle e a confidarle i propri turbamenti.

La naturale drammaticità del bambino che si finge nella mente sempre nuovi scenari e che nella mente trasforma quanto lo circonda secondo i capricci del desiderio, attribuendo corpo e voce umani agli alberi come al cielo, agli uccelli come alla luna, pervade conseguentemente di sé la scrittura dei *Canti*, conferendo loro, pur all'interno del dominante registro lirico, la caratteristica coloritura drammatica e portando, altresì, a compimento la fondazione della mitologia 'vitale' leopardiana [62].

[57] G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992, p. 21.

[58] F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit., p. 25.

[59] G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992, p. 21.

[60] *Ibid.*, p. 92. Cfr. anche p. 88: "nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini o donne, e, in somma i fanciulli non attribuiscono alle cose inanimate altri effetti altri sensi altra vita che umana".

[61] *Ibid.*, p. 21.

[62] La definizione di "mitologia della vitalità" o "mitologia vitale" per indicare il

"È noto – sottolinea, infatti, Ugo Dotti – come l'antropomorfismo – ovvero la personificazione dell'inanimato – non sia soltanto uno dei supporti di ogni visione religiosa del mondo, ma costituisca anche il nocciolo del mito, e quindi della poesia e dell'arte almeno nella loro fase iniziale" [63].

Nel momento in cui veste i propri interlocutori inanimati di forme umane, pertanto, Leopardi non fa altro che dare vita ad una nuova mitologia, nella quale trovano spazio e soluzione sia l'esigenza estetica di superare il modello greco-latino, sia quella gnoseologica di non pretendere di "spiegare le cose sensibili ed intelligibili colle non intelligibili e non sensibili" [64], sia, in ultima analisi, quella filosofica di non tradire la via "sensistica" degli antichi, ovvero di pervenire alla definizione del proprio sistema mitico, in contrasto con la tesi schlegeliana, attraverso l'"adesione semplice ed immediata alla natura".

Come il contadino dei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* che recita il *requiem aeternam* alla luna [65], così anche Leopardi si rivolge direttamente agli elementi della natura, intonando una sorta di preghiera laica, capace nondimeno di portare alla riconsacrazione della realtà e quindi alla reintegrazione dell'uomo nel sistema della natura.

L'esempio più forte del carattere sacralizzante della mitologia naturale leopardiana, che "non va inteso – ammonisce Walter Binni – come irrazionalismo mistico, ma come lotta per una civiltà più intera, per la integralità dell'uomo, per la sua intera vitalità" [66], è, ovviamente, rappresentato dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* che riprende, infatti, molteplici gesti linguistico-retorici della *Canzone CCCLXVI* di Petrarca e per la quale Gian Battista Bronzini e Cesare

sistema mitico leopardiano è stata suggerita da Ezio Raimondi rispettivamente in *Intertestualità. Da Dante a Montale*, Bologna, CUSL, 1991 (p. 585: "A questo punto noi assistiamo alla costruzione di una sorta di mitologia della vitalità come ombra, affidata alla luna e a tutti gli esseri che in qualche modo possono essere momenti, varianti, facce parziali della luna, che è poi 'giovinetta immortale'") e *Romanticismo italiano Romanticismo europeo*, Bologna, CUSL, 1992 (p. 342: "È il quotidiano che viene inondato dalla fantasia, anzi che è tutt'uno con la fantasia, perché c'è di mezzo l'infanzia con la sua forza mitopoietica [...] È un'altra mitologia, è una mitologia vitale che viene da quel desiderio naturale").

63 U. Dotti, *Il savio e il ribelle: Manzoni e Leopardi*, cit., p. 50.

64 "Le prime mitologie non avevano misteri, anzi erano trovate per ispiegare, e far chiari a tutti, i misteri della natura – osserva infatti Leopardi nello *Zibaldone di Pensieri*, cit., pp. 4239 – le ultime sono state trovate per farci credere mistero e superiore alla intelligenza nostra anche quello che noi tocchiamo con mano".

65 Cfr. G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1988, p. 1196.

66 W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 57.

Galimberti hanno rispettivamente chiamato in causa la tradizione drammatica italiana (sia sul versante popolare dei drammi sacri sia su quello colto della letteratura arcadica [67]) ed i culti lunari babilonesi e greci [68].

Lo stesso Leopardi giungeva, del resto, già nell'agosto del 1820, a sostenere che "l'uomo non vive d'altro che di religione o d'illusioni" e che "tolta la religione e le illusioni radicalmente, ogni uomo, anzi ogni fanciullo alla prima facoltà di ragionare (giacché i fanciulli massimamente non vivono d'altro che d'illusioni) si ucciderebbe infallibilmente di propria mano, e la razza nostra sarebbe rimasta spenta nel suo nascer per necessità ingenita, e sostanziale" [69], riconoscendo così, implicitamente, nelle illusioni gli strumenti principi a disposizione del poeta per ripristinare, non solo sul piano dell'*imagery* poetica ma anche su quello filosofico-esistenziale, il concerto interrotto con la realtà.

Perciò se "dentro il logos – come osserva Antonio Prete – torna a respirare il mito" è proprio perché Leopardi riconosce nella poesia e nelle illusioni che le sono necessarie [70] la "traccia 'umana' di quel lin-

[67] "La veglia dei pastori Kirghisi – osserva infatti Bronzini in *Leopardismi antropologici e strutturali nella poesia minore e periferica (dotta e popolare) quattro-cinquecentesca* (in *Leopardi e la letteratura italiana dal '200 al '600 – Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani*, cit., pp. 433-434 e 430) non è dissimile, nel suo stato iniziale, da quella dei pastori evangelici in attesa dell'Avvento", soprattutto qualora si rilevi che "Il plasma primitivo attraverso la grande trasfusione evangelica è fluito nella civiltà moderna, dove vediamo che i pastori [...] sono prescelti come attori della rappresentazione arcadica o drammatica del mondo popolare quale viene ripresa e proiettata da letteratura ed arte", sì da poter giungere ad affermare che "In questa modernità e classicità di sentire leopardiano del mitico [...] è stato possibile l'incontro del Leopardi con la soavità e pensieri e immagini di vita rustica, con la verginità di esseri ed oggetti 'non tocchi dall'incivilimento' (in cui consiste – egli dichiara nel *Discorso* – l'inclinazione al primitivo), che emanano da molta poesia minore di scuola petrarchesca, anche da quella aulicamente popolare, che elaborò nelle corti materia e forme popolari, sovrapponendo l'elemento idillico al drammatico".

[68] Galimberti ricorda, infatti in *Leopardi: meditazione e canto* (in G. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., pp. LII-LIII e LXVIII-LXIX), come nell'astronomia babilonese, ben nota al poeta che compilò una *Storia dell'Astronomia* ancora quindicenne, la luna venga definita "la pianta che nasce da se stessa" e conseguentemente associata all'idea stessa dell'immortalità, associazione che viene fatta propria anche dalle mitologie tardo-antiche nella quali la Luna viene identificata, in qualità di *hierofantes*, con la dea *Fusis*. Lo studioso allarga, quindi, il proprio sguardo ad abbracciare tutti i canti pisano-recanatesi, nei quali "figure, cose, eventi" appaiono tutti come segni "di una dissimulata mitologia, che ha ritrovato d'istinto, al di fuori di qualsiasi ricorso classicistico, il suo fondo originario e la carica di verità delle 'prime' mitologie", per concludere quindi che "entro questi limiti è possibile parlare di reintegrazione del mito nella poesia di Leopardi. Che è perciò [...] tra i testimoni, anche, del disperato tentativo [...] di fondare poesia, conoscenza e vita sul cuore e sull'immaginazione".

[69] Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone di Pensieri*, cit., p. 216.

[70] *Ibid.,* p. 17: "Questo grand'ideale dei tempi nostri [...] quest'arte insomma psi-

guaggio del corpo" [71] che permetteva agli antichi di intendere il canto degli uccelli, ovvero il linguaggio stesso della natura.

Ed è proprio quest'ultimo che occupa interamente la scena, secondo Ezio Raimondi, ne *La ginestra*, ovvero nel canto che porta alle conseguenze estreme il percorso sviluppato dalla meditazione mitopoietica leopardiana.

"La ginestra – scrive infatti Raimondi in *Il mito e il moderno* – non ha più bisogno di suggerire un 'volto' per essere 'viva' in quanto è una 'presenza' che parla a colui che la sente legata alla sua stessa legge di ente 'mortale' [...] Il fatto è che nel momento in cui si libera da ogni gerarchia antropocentrica l'uomo può assimilarsi allo stato della pianta e apprendere da lei senza altre mediazioni la morale di una pazienza ardente e nobile, che, a faccia a faccia con il magma della distribuzione, brucia la possibilità stessa della speranza. Insieme con il vero immutabile della maturità, resta tuttavia il conforto del fiore, il 'segno consolante', come avrebbe detto Novalis, 'nell'oscurità'".

"La ginestra – rileva infine Raimondi – si propone dunque come il mito esistenziale di una modernità senza illusioni, quasi come il correlativo oggettivo di una terra desolata e di una umanità oramai certa della propria finitezza" [72].

Venuti, così meno il corpo ed il volto del proprio interlocutore, non viene però meno la sua presenza, una presenza "evocata dall'appassionata domanda del Leopardi" [73]. Non viene cioè meno, in ultima analisi, la drammaticità stessa dei *Canti*, che si propone al contrario come uno degli elementi caratterizzanti della scrittura lirica leopardiana, nonché, complici la natura melodrammatica della personalità di Leopardi e le sue concezioni estetiche, gnoseologiche e filosofiche, come una tra le matrici principali della mitologia della vitalità. Mitologia che, vale la pena ricordarlo, rappresenta nel contempo l'espressione e la conferma della funzione centrale che il poeta, nella forma rinnovata del filosofo [74], non solo può ma deve ancora occupare all'interno della società.

cologica, distrugge l'illusione senza cui non ci sarà poesia in sempiterno" e p. 285: "Si può applicare alla poesia (come anche alle cose che hanno relazione o affinità con lei) quello che ho detto altrove: che alle grandi azioni è necessario un misto di persuasione e di passione o illusione".

[71] A. Prete, *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 164 e 176.

[72] E. Raimondi, *Il mito e il moderno*, in *I sentieri del lettore*, vol. II, cit., pp. 495-496.

[73] M. Fubini, *L'estetica e la critica letteraria nei "Pensieri" di Giacomo Leopardi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCVII, Torino, Loescher, 1931, p. 250.

[74] "Così si può ben dire in rigor di termini – osserva infatti Leopardi nello *Zibaldone di pensieri* (cit., p. 144) – poeti non erano se non gli antichi [...] e i moderni che

Così, mentre da una parte con la presa di coscienza della frattura apertasi tra l'uomo e la natura si consumava il tramonto della figura dell'intellettuale dell'*Ancient Regime* e di quel "cosmo" (ovvero di quell'ordine attribuito al reale) stesso, dall'altra parte con la fondazione di una nuova mitologia (ovvero di un nuovo sistema di principi attorno al quale ordinare il reale) Leopardi non si limitava a ricordare ai "moderni" che "il poeta dee mostrar di avere un fine più serio che quello di destar delle immagini e di far delle descrizioni", ma gliene indicava anche la possibilità [75].

Paolo Rambelli, Dep. of Italian, University College of London, e-mail p.rambelli@ucl.ac.uk

SUMMARY

By the metaphor of the "broken concert" Raimondi meant the condition of dissociation from Nature of late eighteenth-century writers. As Schiller was to manifestly depict in his essay on naïve and sentimental poetry ("Poet *is* Nature or *looks for* it"), modern artists were no longer in harmony with Nature.

Leopardi tried to resume this "concert" through the foundation of a new mythology (as Schlegel suggested in his *Dialogue on poetry*), a mythology able to fit in with the interrogatives raised by the decline of the *ancien régime*.

By the melodramatization of his self, on the one hand, and the dramatic setting of his poems on the other, Leopardi turned the elements of Nature (flowers, leaves, hills,

hanno questo nome, non sono altro che filosofi", chiarendo quindi come poeti e filosofi non siano in realtà tali che per le "circostanze" storiche in cui si trovano a vivere ed operare, mentre del tutto comuni sono il loro spirito e gli strumenti – segnatamente quelli dell'immaginazione – di cui si servono (p. 1650: "il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo [...] Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ecc. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare").

[75] *Ibid.*, p. 3479. Si vedano a questo proposito anche i rimproveri mossi ai poeti moderni, sempre nello *Zibaldone di pensieri* alle pagine 725-735 e 3461-3466, nelle quali si fa tra l'altro aperto riferimento alla necessità di abbandonare i vecchi sistemi mitologici e di fondarne dei nuovi (pp. 727-728: "Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avoli, quando noi siam così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi?"; pp. 3463-3464: "E gli scrittori italiani o moderni che usano le favole antiche alla maniera degli antichi, eccedono tutte le qualità della giusta imitazione. L'imitare non è copiare, né ragionevolmente s'imita se non quando l'imitazione è adattata e conformata alle circostanze del luogo, del tempo, delle persone ec. in cui e fra cui si trova l'imitatore, e per le quali imita, e a' quali è destinata e indirizzata l'imitazione. Questa può essere imitazione nobile, [...] degna di una letteratura, degna di esser presentata a una nazione. E una letteratura fondata comunque su tale imitazione può esser nazionale e contemporanea e meritare il nome di letteratura").

stars, and the Moon) into mythical figures, which he could speak to and question. But the elements kept silent.

The concert Leopardi had resumed was mute, since by then Mankind and Nature were on the same level and had the same gnosiological limits. From the outside no answers could come any longer. The mythology created by Leopardi was not the mytologhy of a doubtless divinity but the mythology of a desperate vitality.

Ringrazio per i preziosi consigli offertimi nel corso delle diverse fasi di stesura di questo articolo (una cui sintesi è stata presentata a Bristol in occasione della conferenza biennale della Society for Italian Studies *il 10 aprile 1999) il Professor Giulio Lepschy e il Professor Ezio Raimondi.*

Quando non indicato diversamente in nota, le traduzioni sono mie.